

affectionueux hommage  
à ECH. Lechat

197  
449  
Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux  
et des Universités du Midi

QUATRIÈME SÉRIE

Commune aux Universités d'Aix, Bordeaux, Montpellier, Toulouse

XXXVI<sup>e</sup> ANNÉE

REVUE  
DES  
ÉTUDES ANCIENNES

Paraissant tous les trois mois

TOME XVI

N<sup>o</sup> 2

Avril-Juin 1914

H. LECHAT

Notes archéologiques :

VIII

**Bordeaux :**

FERET & FILS, ÉDITEURS, 9, RUE DE GRASSI

**Grenoble :** A. GRATIER & C<sup>ie</sup>, 23, GRANDE-RUE

**Lyon :** HENRI GEORG, 36-42, PASSAGE DE L'HÔTEL-DIEU

**Marseille :** PAUL RUAT, 54, RUE PARADIS | **Montpellier :** C. COULET, 5, GRAND'RUE

**Toulouse :** ÉDOUARD PRIVAT, 14, RUE DES ARTS

**Lausanne :** F. ROUGE & C<sup>ie</sup>, 4, RUE HALDIMAND

**Rome :** LOESCHER & C<sup>ie</sup> (BRETSCHNEIDER & REGENBERG), 307, CORSO UMBERTO I

**Paris :**

FONTEMOING & C<sup>ie</sup>, 4, RUE LE GOFF

Bibliothèque Maison de l'Orient



164685

# NOTES ARCHÉOLOGIQUES

(Art grec)

VIII<sup>1</sup>

SCULPTURE.

*Marbres archaïques de l'Acropole.* — Remercions d'abord M. Schrader et l'Institut archéologique autrichien qui viennent de publier un ouvrage somptueux<sup>2</sup>, source de nobles plaisirs offerte non pas seulement aux archéologues, mais à toute intelligence amie de l'art. Voilà longtemps déjà que M. Schrader prépare, avec le soin le plus minutieux, un Catalogue monumental des sculptures archaïques de l'Acropole d'Athènes. En étudiant les mille débris sortis de la fouille, il s'est aperçu que certains d'entre eux se raccordaient ensemble ou bien venaient compléter telle ou telle partie d'une figure déjà connue : un contrôle sévère de ces *disiecta membra* s'imposait donc, un long travail de revision et de reconstruction, pour qu'un ordre parfait régnât enfin sur les derniers restes du chaos. M. Schrader, dans un mémoire antérieur<sup>3</sup>, avait fait connaître les résultats de sa laborieuse et fructueuse enquête. Aujourd'hui, dans sa publication nouvelle, qui est encore

1. I à VII : cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 117-151 et 325-364; XIII, 1911, p. 125-161 et 381-415; XIV, 1912, p. 117-136; XV, 1913, p. 117-159 et 357-395.

2. H. Schrader, *Auswahl archaischer Marmor-Skulpturen im Akropolis-Museum* (ouvrage publié sous les auspices de l'Institut archéologique autrichien) : 1 volume grand in-4<sup>o</sup> (44 × 32<sup>cm</sup>) de 11-57 pages avec 62 gravures et 2 planches en couleur, et 1 atlas grand in-folio (67 × 51<sup>cm</sup>) de 17 planches, plus une gravure en couleur tirée au milieu de la feuille de titre. Vienne, chez Hœlder, 1913.

3. *Archaische Marmor-Skulpturen im Akropolis-Museum zu Athen* (Vienne, 1909) : *Festschrift* publiée par l'Institut archéologique autrichien pour la 50<sup>e</sup> *Philologenversammlung*, à Graz. — J'ai rendu compte de ce mémoire ici même : cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 333-341.

comme un prélèvement opéré sur son Catalogue à venir, il se place à un point de vue un peu différent. Ayant réuni les plus considérables de ses « résurrections », les figures qui ont reçu de leurs adjonctions récentes une vie plus complète et plus juste, y ayant joint quelques autres marbres qu'on avait eu la fortune de retrouver presque intacts ou qui avaient déjà rencontré (en M. Studniczka) un raccommodeur de leurs membres brisés, ayant en somme rassemblé le plus attirant, le plus savant, le plus vivant de toute la collection<sup>1</sup>, et bref, pour user d'un mot familier, ayant pris le dessus du panier, de ce panier de beaux fruits fermes et savoureux qu'est le Musée de l'Acropole, il nous expose l'idée qu'on peut, d'après ces exemples, concevoir de la sculpture archaïque à Athènes, il suit la courbe de son progrès, analyse son tempérament et ses tendances, il s'en fait le sagace critique et le clair historien.

Que tout cela est bien présenté matériellement! Planches hors texte et gravures dans le texte<sup>2</sup> sont excellentes. Non seulement elles ont été exécutées sur des photographies nouvelles, qu'on a prises exprès, avec tout le soin possible; mais on sent que ces photographies ont été longuement maniées, comparées, rapprochées en vue de déterminer les dimensions à donner aux clichés, la place à leur attribuer, les effets de contraste ou d'harmonie à en obtenir, afin que le résultat final fût, dans le détail comme dans l'ensemble, irréprochable de tout point et satisfaisant au plus haut point. Deux images en couleurs reproduisent fort bien, en dimensions réduites, deux des aquarelles très grandes qu'a rapportées de Grèce une artiste

1. Voici le détail des planches : 1-2, quatre vues de la *coré* xoanisante n° 679; 3, *coré* d'Anténor; 4, grande *coré* n° 682 (récemment complétée); 5, grande *coré* sans tête n° 594; 6, moitié inférieure d'une grande *coré* n° 1360 (récemment reconstituée); 7-8, quatre vues de la *coré* n° 685 (complétée du bras g.); 9-10, quatre vues de la *coré* n° 684 (récemment complétée); 11, grande *coré* en chèle n° 671; 12-13, quatre vues de la statue d'*homme* n° 633 (complétée de la tête et du bras dr.); 14, *cavalier* n° 700 (complété de la jambe antérieure g. du cheval); 15, fragment de *cheval* n° 697 (complété des deux jambes antérieures); 16-17, quatre vues de l'*Ephèbe* n° 698 (complété du bas de la jambe g.); la gravure en couleurs tirée sur la feuille de titre représente la tête de *femme* n° 696, coiffée du *polos*. A quoi s'ajoutent les nombreuses illustrations du texte, qui, comme autant de satellites, s'ordonnent et gravitent autour des grandes planches.

\* 2. Celles-ci sont plus nombreuses encore qu'il n'est dit. Il y en a 62 annoncées; mais j'ai compté et j'ai trouvé, distribuées sous 62 numéros, 82 gravures distinctes, provenant de 82 photographies différentes.

danoise de mérite, M<sup>lle</sup> Marie Henriquès<sup>1</sup>; et ces deux-là donnent une forte envie de connaître aussi les autres<sup>2</sup>. Il n'est pas jusqu'à la justification du texte, jusqu'aux caractères choisis et à la qualité de l'impression, même jusqu'au papier employé, qui ne soient dignes des plus grands éloges, sans aucune réserve. Tout est donc réuni pour faire honneur aux marbres vénérables dont c'est maintenant la fête, et pour faire plaisir, un profond et durable plaisir à quiconque aime ces beaux marbres d'un fervent amour. Disons encore que l'Institut archéologique autrichien a dépassé dans cet ouvrage ce qu'on pouvait attendre de lui après ses publications antérieures. Noblesse oblige. Des maîtres de maison, prodiguant les soins de l'hospitalité la plus délicate, considèrent, ce faisant, non seulement ce qu'ils doivent à leurs hôtes, mais tout autant ce qu'ils doivent aux nobles traditions de leur maison : ici le lecteur, après avoir joui d'un très beau livre préparé pour sa jouissance, reconnaîtra que la maison de l'Institut archéologique de Vienne ne cesse pas d'être dirigée et tenue d'une manière parfaite.

M. Schrader a clos la liste de ses marbres choisis avec une statue d'*Éphèbe* qui est à tous égards remarquable. Connue déjà depuis longtemps, elle nous apparaît aujourd'hui quasi nouvelle. On la voyait naguère brisée de telle façon que le bas des deux jambes manquait à partir des genoux, et voici qu'un morceau récemment rajusté complète maintenant la jambe gauche jusqu'à la cheville<sup>3</sup>; à ce complément la figure ne gagne pas seulement d'être plus entière, elle prend de là une souplesse élancée, une force élastique où se révèlent ses possibilités d'action, et par où elle redevient vraiment vivante,

1. Elles font grand tort, par comparaison, à la troisième planche en couleurs, qui reproduit une page peinte de M. Gilliéron. Celle-là est implacablement exacte, c'est tout l'éloge à en faire; mais elle est morte, froide, glaciale. M. Gilliéron (je parle de lui d'après ses nombreux travaux exécutés pour certaines Revues archéologiques) est un dessinateur appliqué et consciencieux, qui n'a jamais eu, au moindre degré, le sentiment et le goût d'un artiste.

2. Tout le lot de ces aquarelles est maintenant, je crois, la propriété de l'Institut archéologique autrichien.

3. État actuel : cf. Schrader, *Auswahl...*, pl. 16-17, et p. 56, fig. 62. État antérieur : cf. Lechat, *Sculpt. attique av. Phidias*, p. 453, fig. 38.

comme si la sève vitale, arrêtée et figée auparavant, s'était remise soudain à circuler dans son corps et ses membres. Elle n'est plus frontale; son genou droit légèrement ployé et par conséquent sa hanche gauche insensiblement remontée, le relèvement aussi de son épaule gauche, sa tête faiblement tournée à droite lui donnent dans sa pose immobile une virtualité de mouvement; et cet air animé est obtenu avec un minimum de moyens, par le simple jeu de quelques lignes à peine dérangées, mais qui suffisent à mettre un abîme entre cette statue d'*Éphèbe* et les « *Apollons* » archaïques ses aînés. Elle est donc d'une époque relativement récente; et, en effet, on la considère en général comme étant un peu postérieure à 480. M. Schrader la recule cependant plus loin; il croit qu'elle est tout à fait contemporaine de l'*Éphèbe blond* et qu'elle fut, de la même façon que celui-ci, une victime de l'invasion perse. Ce n'est là qu'une impression, il est vrai; les raisons qui peuvent incliner d'autres personnes à dater la statue des environs de 475 subsistent toujours aussi fortes, M. Schrader ne l'ignore pas et se borne à indiquer où vont ses préférences. Quoi qu'il en soit, un peu plus ancienne ou un peu moins, l'œuvre nous offre déjà l'image accomplie du jeune athlète, du jeune citoyen qui chaque jour se fortifie et s'endurcit dans la palestre, de celui que Lucien décrira plus tard à peu près en ces termes : « ... Coloré et bruni par le soleil; l'air mâle et plein de vie, annonçant l'ardeur et le courage, fruits d'une santé florissante; ni maigre, ni gras, les contours inscrits dans de justes proportions; le superflu des chairs fondu par les sueurs, les muscles étalant sans mélange leur vigueur et leur énergie; bref, un corps épuré comme le blé qu'on remue dans un van, un corps d'où se sont envolées la paille et les barbes et qui n'a gardé que le froment pur <sup>1</sup>. » On rêve de le voir au grand air, posé sur un socle à plateau tournant, ce beau marbre qu'anime une vie si pleine, et, le faisant tourner avec lenteur pour que la lumière vienne en caresser successivement tous les aspects, de s'emplir les yeux du spectacle de cette

1. Lucien, *Anacharsis ou les Gymnases*, 25.

jeunesse en bouton près d'éclore, de cet adolescent qui va s'épanouir en homme achevé, complet, parfait.

Les recherches de M. Schrader n'ont pas été moins fructueuses quand il a interrogé les débris provenant de chevaux. Le Musée de l'Acropole possédait, outre le fameux *Cavalier multicolore*, les restes d'un second cheval monté et d'un troisième en liberté; ces deux derniers sont à présent fort améliorés, M. Schrader leur ayant rendu leurs jambes de devant et une grande partie de leur plinthe. Exactement, il leur a rendu, avec leur plinthe à chacun, à l'un ses deux jambes antérieures, à l'autre sa jambe antérieure gauche et la petite colonne à huit pans qui sert de support sous le ventre. Mais énumérer les morceaux rajustés n'est pas le meilleur moyen pour donner une juste idée du résultat obtenu; la vérité est que, si incomplets qu'ils soient encore et qu'ils seront toujours, ces chevaux ont repris désormais leurs proportions, leur allure, leur vie individuelle. L'un passe devant nous, vers la gauche, au petit pas, mince et fier, tête droite, portant sur son dos son cavalier nu, dont le pied fin, la jambe sèche et bien musclée disent clairement que, lui aussi, il est de race, comme sa monture. Le cavalier est monté à cru, les rênes (rapportées en bronze) manquent aujourd'hui, plus trace de bride sur la tête: il semble que nous ayons sous les yeux une sorte d'association idéale, la forme pure du cheval unie à la forme pure de l'homme. Et c'est un délice d'observer les qualités de maîtrise du travail, d'apprécier la sûreté du ciseau taillant ces deux corps l'un sur l'autre et les faisant soutenir par ces jambes si menues, si grêles, épaisses au paturon de quelques centimètres, à quoi s'ajoute uniquement cette colonnette sous le ventre, presque aussi fragile qu'elles. — L'autre cheval, libre, qui n'a pour l'instant personne sur son dos, a une plus fière allure encore. Vu de face, redressant sa tête sèche, l'œil saillant, les narines gonflées, la bouche entr'ouverte, il semble tout frémissant et près de jeter dans l'air un hennissement de victoire. Car il connaît les victoires; c'est le cheval de course, le noble « coursier » qui a conscience de sa noblesse et se sent digne de l'honneur que lui fait son image

érigée dans le sanctuaire. Elle y précéda de quarante ou cinquante ans la belle cavalerie que Phidias devait déployer, pour flatter l'orgueil athénien, sur la longue frise du Parthénon. Qu'il méritait bien cette glorieuse descendance, le petit cheval allègre et plein de feu que posa sur l'Acropole, avant l'invasion perse, un sculpteur qui sut exprimer en lui, qui avait pénétré à fond, et peut-être, comme le suggère M. Schrader, avait, pour la première fois dans l'art grec, découvert l'âme ardente de l'animal! Sans doute, la connaissance du squelette et des muscles n'est point parfaite dans ce marbre; mais cela ne compte guère, dès lors qu'il a la vie. Ne cherchons pas à dénombrer les fautes et les incorrections: Victor Cherbuliez a donné jadis<sup>1</sup> un modèle d'interminable compétence hippologique, qu'il faut admirer et fuir, qu'il ne faut pas rappeler, fût-ce de très loin!...

Chevaux, cavaliers, statues d'hommes ou d'éphèbes demeuraient l'exception dans un sanctuaire consacré à une déesse. La première place parmi les offrandes était réservée aux *corés*. Contre quelques figures de chevaux et d'hommes, antérieures à 480, on a recueilli sur l'Acropole les restes d'au moins 70 *corés*, dont 25 environ sont complètes, à peu de parties près. C'est leur réunion qui donne au petit musée de l'Acropole son attrait particulier. Elles attirent, elles retiennent; on revient toujours à elles, pour leur découvrir quelque intérêt nouveau. La plupart sont vêtues du chiton et de l'himation: chiton long, qui traîne sur les talons, et dont la main gauche habituellement ramasse et remonte les plis; himation étroit, agrafé d'ordinaire sur l'épaule droite, traversant la poitrine en biais, du haut du bras droit au flanc gauche, n'entourant de ses plis inégaux que le torse seulement<sup>2</sup>. Mais

1. Dans les trois cent quarante-deux pages intitulées *Un cheval de Phidias*.

2. M. Holwerda, dans un article publié en 1904 (*Arch. Jahrbuch*, XIX, p. 10-15), avait proposé pour le costume une explication différente, qui fut accueillie avec la plus grande faveur. J'ai été seul (je le crois bien) à protester contre, en désignant certaines statues qui me semblaient contredire formellement l'explication nouvelle: cf. ma *Sculpt. attique av. Phidias*, p. 217, note 3. Je suis heureux de voir que M. Schrader, qui l'avait adoptée et naguère encore la suivait, aujourd'hui l'abandonne. Sa conversion a été causée par un article récent de M<sup>lle</sup> Ada von Netoliczka, *Die Manteltracht der archaischen Frauenfiguren* (*Wien. Jahreshfte*, XV, 1912, p. 253-264).

de ces deux vêtements, quel parti les artistes ont su tirer ! M. Schrader a rappelé une fois de plus, en quelques lignes serrées et précises<sup>1</sup>, le jeu d'équilibre de leurs grandes masses de plis, les correspondances de tout ordre qui s'établissent entre la gauche et la droite de la figure : le gros des plis du chiton retombant à gauche, le gros des plis de l'himation retombant à droite ; le bord supérieur de l'himation descendant de l'épaule droite au flanc gauche ; la main gauche s'abaissant pour saisir la poignée de plis, la main droite se levant pour présenter un petit attribut ; cependant que l'avancée de cette main droite se trouve aussi correspondre, par « chiasmus », à l'avancée de la jambe gauche. Dans ces statues, qui semblent au premier regard un peu naïves et empotées, il se révèle, à qui sait les voir, beaucoup de science, beaucoup de recherche et de raffinement. Ces bourgeoises d'Athènes suivent la mode, car déjà il y avait une mode. Leurs images étalent dans le sanctuaire, autour du temple de la déesse, les mêmes broderies peintes, les mêmes frisures calamistrées que les personnes réelles dans la rue ou à la maison, quand une cause quelconque les engage à se parer. Soyons familiers, ne craignons pas un anachronisme de langage, et disons d'elles tout simplement : ce sont des femmes de bourgeois, dans la petite ville d'Athènes, un dimanche<sup>2</sup>. Parmi ces citadines, il y a bien aussi quelques villageoises, qui suivent mal ou gauchement les prescriptions de la mode ; paysannes du genre de celle dont Sapphô disait avec dédain qu'elle ne savait pas comment on relève sa robe sur ses chevilles<sup>3</sup>. Telle est la *coré aux bottes rouges*, petite personne qui serait ridicule si sa naïveté ne la rendait touchante. On est tout de même un peu

1. *Op. laud.*, p. 12.

2. Cela ne signifie pas qu'on doive voir en elles des portraits. M. Schrader (*op. laud.*, p. 3-5, 11, 44) est revenu avec une certaine subtilité sur cette question des portraits. Je ne puis pas exposer sa thèse en détail, cela m'entraînerait trop loin ; et, d'autre part, je risquerais de la fausser par un simple abrégé. Je me borne à dire que je crois toujours avoir indiqué le principal, quand j'écrivais, voilà déjà longtemps : « ... Ces œuvres offrent une foule de traits individuels, sans qu'aucune cependant représente une personnalité..., sans qu'aucune soit faite d'après un modèle déterminé et tâche à exprimer son être intérieur, ce qui est l'essence du portrait » (*Bull. Corr. hell.*, XIV, 1890, p. 129 = H. Lechat, *Au Musée de l'Acrop.*, p. 287-288).

3. Fragments de Sapphô, 70 (Bergk, *Poetæ lyr. gr.* 4, III).

surpris qu'elle ait touché M. Schrader au point de lui inspirer une quasi-tendresse. Attribuer du génie ou du moins de la genialité à l'auteur de cette figure, me semble un paradoxe qui va un peu loin.

Laissons cette petite ἀγροιώτις au sourire niais, et levons les yeux vers une de ses voisines, la grande et fière *coré* d'Anténor. Elle a été l'objet de nombreux commentaires déjà, parmi lesquels de fort bons : n'en disons donc plus rien. Mais sur Anténor lui-même, M. Schrader vient d'émettre une hypothèse intéressante et féconde. Reprenant une comparaison faite jadis<sup>1</sup> entre la *coré* athénienne et l'une des figures en marbre provenant du fronton Est du temple de Delphes, la précisant et lui donnant une force plus probante, il conclut que l'auteur de ce fronton doit être Anténor. Cela n'est pas une parole en l'air : car, non seulement les analogies de facture et de style entre le marbre de l'Acropole et plusieurs des marbres attribués au temple de Delphes sont réellement indéniables ; mais, en outre, le peu que les auteurs anciens nous disent d'Anténor ne va pas, tant s'en faut, à l'encontre de cette idée. Les renseignements littéraires se réduisent à ceci, qu'Anténor fut chargé d'exécuter (entre 507 et 505 av. J.-C.) le monument des *Tyrannoctônes*, destiné à commémorer le meurtre de l'un des Pisistratides et à glorifier ses meurtriers. Concevrait-on qu'un tel bronze eût été demandé à un ami des Pisistratides, et ne fallait-il pas que le sculpteur choisi fût désigné au nouveau maître d'Athènes, à l'Alcméonide Clisthène, par ses sentiments politiques au moins autant que par son talent d'artiste ? Il est donc probable qu'Anténor, jusques à 510, comptait dans l'opposition ; et rien de plus naturel, alors, que les Alcméonides exilés, qui avaient entrepris la reconstruction du temple de Delphes, aient fait appel à lui pour décorer la façade en marbre du nouveau temple. L'idée de M. Schrader, peu attendue, ouvre ainsi d'intéressants horizons ; elle reste assurément une hypothèse, mais c'est une hypothèse qu'on doit dire sympathique.

Beaucoup moins bien fondée me paraît être celle qui

1. Cf. *Bull. Corr. hell.*, XXV, 1901, p. 485 (Homolle).

concerne la prétendue école de Paros et sa prétendue influence sur l'art attique. Voici sur quelle suite de ponts branlants M. Schrader nous invite à passer avec lui. Il y a, au Musée de l'Acropole, trois *corés* qui sont inséparables<sup>1</sup> : elles portent respectivement les n<sup>os</sup> 682<sup>2</sup>, 675 et 594. J'avais même montré<sup>3</sup> que le n<sup>o</sup> 675 n'est évidemment qu'une petite imitation médiocre du n<sup>o</sup> 682. Mais M. Schrader a fait un pas de plus : il a su — c'est une de ses plus belles conquêtes — reconstituer une grande *coré* entièrement nouvelle (n<sup>o</sup> 1360), qui demeure malheureusement très mutilée et sans tête, et qui n'en apparaît pas moins, dans ses parties intactes, comme un marbre d'exécution magistrale. C'est autour de lui que doivent être groupés aujourd'hui les trois précédents ; son auteur a été le maître qu'ont imité, avec des talents divers, les auteurs des trois *corés* 682, 675 et 594. D'autre part, on a déjà signalé<sup>4</sup> la ressemblance très grande entre la tête de la *coré* 682 et celle d'une des *Caryatides* d'un Trésor de Delphes<sup>5</sup> ; et M. Schrader, de son côté, découvre les plus étroites analogies entre sa *coré* 1360 et la seconde des *Caryatides* delphiques<sup>6</sup>. En conséquence, puisque l'art dont témoignent les quatre *corés* athéniennes et que représente au plus haut degré leur chef de file n<sup>o</sup> 1360, est manifestement tout autre que l'art purement attique d'Anténor et qu'il y a lieu de penser ici à une influence du dehors, c'est par Delphes que nous passerons pour en préciser l'origine. D'où proviennent les *Caryatides* delphiques ? De deux Trésors, construits l'un en face de l'autre, le premier par les Siphniens, le second très peu après par les Cnidiens, avec le dessein d'imiter et éclipser leurs prédécesseurs<sup>7</sup>. Il est naturel que les Siphniens, pour décorer leur Trésor, se soient adressés à un

1. Cf. ma *Sculpt. attique av. Phidias*, p. 218-223.

2. Celle-là a été magistralement complétée par M. Schrader ; j'en ai parlé dans mon compte rendu de la publication antérieure de l'auteur : cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 339-341.

3. Cf. *Bull. Corr. hell.*, XVI, 1892, p. 198 sqq. = H. Lechat, *Au Musée de l'Acrop.*, p. 320 sqq.

4. Cf. *Bull. Corr. hell.*, XXIV, 1900, p. 605 sqq. (Homolle).

5. Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 26.

6. Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 18-20.

7. Je ne fais ici que suivre l'exposé de M. Schrader sur les Trésors de Delphes ; je ne le discute pas.

artiste de Paros<sup>1</sup>, non moins naturel que les Cnidiens, voulant rivaliser avec les Siphniens, se soient adressés, sinon au même artiste, du moins à la même école. Les *Caryatides* delphiques étant donc d'un sculpteur de Paros, c'est à l'art de Paros que ressortissent les quatre *corés* athéniennes nommées ci-dessus, et particulièrement le n° 1360 est un original admirable d'un maître de cette école. De Paros, bien plutôt que de Chios, sont venus, pour la sculpture attique en marbre du VI<sup>e</sup> siècle, les vifs stimulants et les beaux exemples. On sait même les noms de quelques-uns de ceux qui les apportèrent: Aristion, qui, dans deux signatures retrouvées de lui<sup>2</sup>, se nomme en toutes lettres Aristion de Paros; et Endoios surtout, dont nous avons aussi plusieurs signatures<sup>3</sup>, Endoios dont nous possédons une œuvre remarquable en l'*Athéna* assise du Musée de l'Acropole<sup>4</sup>, Endoios qui, par son séjour prolongé et son active production en Attique, dut être l'agent principal de l'influence parienne. — Toute cette dernière partie de la démonstration de M. Schrader me paraît très aventurée. Croire que les Siphniens, pour leur Trésor à Delphes, n'ont pu s'adresser qu'à un sculpteur de Paros, et que les Cnidiens ont dû nécessairement en faire autant, alors qu'on n'est même pas sûr que le marbre des deux Trésors provienne de cette île-là<sup>5</sup>; conclure, de ce que Paros avait des carrières de marbre, qu'elle a eu probablement une école de sculpture, bien que les textes n'en fassent pas mention; dire d'Endoios, dont on sait seulement qu'il était originaire d'une région ionienne<sup>6</sup>, qu'il pourrait être, qu'il doit être de Paros: tout cela, quand on y

1. L'hypothèse avait été émise déjà par M. Homolle: cf. *Bull. Corr. hell.*, XXIV, 1900, p. 610.

2. Cf. Löwy, *Inscr. gr. Bildh.*, n° 11-12.

3. Cf. Pausanias, I, 26, 4; Löwy, *op. laud.*, n° 8; Lolling, *Catalogue des inscr. de l'Acrop.*, p. 45, n° 42.

4. Je suis très heureux que M. Schrader (*op. laud.*, p. 26) ait écrit de cette *Athéna* qu'elle était « ein früher Vorbote der auf ihren Sitzen unruhig bewegten Göttinnen der Parthenongiebel ». J'avais dit exactement la même chose, voilà plus de vingt ans (cf. *Rev. Ét. gr.*, V, 1892, p. 402. — H. Lechat, *Au Musée de l'Acrop.*, p. 440), et cela avait paru à certaines personnes un paradoxe choquant, injurieux pour le Parthénon!!

5. C'est du « marbre des îles », voilà tout ce dont on est sûr; il peut aussi bien provenir de Naxos.

6. Cf. H. Lechat, *Au Musée de l'Acrop.*, p. 433, note 1.

regarde de près, constitue un raisonnement plus spécieux que solide, qui peut être vrai (car tout est possible), mais devant lequel on a le droit de rester en défiance. Le rôle que M. Schrader veut maintenant donner à Paros, jusqu'ici on l'attribuait à Chios : et il est certain qu'existait à Chios une véritable école de marbriers, tandis qu'à Paros il a pu n'y avoir que des artistes isolés ; il est certain que l'école de Chios a duré l'espace d'au moins trois générations, remplissant la quasi-totalité du VI<sup>e</sup> siècle, et que ses représentants pour les deux dernières (Archermos, Boupalos et Athénis) étaient au premier plan des sculpteurs de leur temps ; il est certain enfin que cette école ne resta point confinée dans son île natale, mais qu'elle rayonna dans les pays voisins, ce qui est attesté par un texte de Pline<sup>1</sup> et confirmé par les signatures recueillies à Délos et à... Paros même ; en sorte qu'il ne paraîtrait point trop hardi de faire de Paros, pour la sculpture à l'époque archaïque, une dépendance de Chios, et de croire que l'école de Paros, si elle a existé, ne fut qu'une filiale de l'illustre école de Chios. Nul doute, en tout cas, que la thèse nouvelle de M. Schrader ne prête à la critique, et qu'elle ne doive être, au cours des années à venir, le sujet de plus d'une controverse.

... Et ces querelles archéologiques se feront pour vos beaux yeux, chères *corés* de l'Acropole ! Vous voilà donc de plus en plus à la gloire, après avoir connu pendant des siècles un si ruineux état ! Vous ne pouviez pas prévoir qu'un jour vous reviendriez à la lumière, que vos blessures seraient pansées avec tant d'amour ; encore moins, étant personnes de condition modeste, pouviez-vous rêver que l'Institut archéologique de Vienne vous réservait l'honneur de si belles et luxueuses planches. Qu'on ne dise pas que tel est le sort commun des statues antiques, d'être mutilées, puis d'être entourées de soins quand on les a retrouvées, en attendant qu'elles fassent l'objet de publications et discussions diverses. Ce qui vous met à part, vous, ce qui rend votre aventure si

1. « ... Conplura in finitimis insulis opera fecere... » (Pline, *N. H.*, XXXVI, 12). — Cf. le résumé de ce qui concerne l'école de Chios dans ma *Sculpt. attique av. Phidias*, p. 169-171.

touchante et d'un intérêt autre qu'archéologique, c'est qu'on connaît fort bien le détail de vos malheurs et qu'ils sont mêlés à un événement qui fut une des grandes dates de l'histoire du monde civilisé. C'était l'année de Salamine. Vous étiez la plupart encore bien récentes; les plus vieilles de vous ne comptaient guère qu'un demi-siècle d'existence, mais d'autres venaient à peine d'arriver au monde; vous étiez toutes brillantes de vos vives couleurs; vous formiez autour du temple de la déesse une cour pimpante, animée et naïve. Soudain, ce fut l'invasion du Perse, l'ouragan en fureur, la rage de destruction qui n'épargne rien. Au jour de cette grande ruine par le fer et le feu, certaines d'entre vous, renversées déjà et brisées, se trouvèrent sans doute en contact avec quelque pièce de bois enflammée, et celles-là<sup>1</sup> portent encore aujourd'hui les marques de l'incendie qui leur fit des brûlures à côté de leurs blessures. Ensuite vint l'ensevelissement, et le silence. Maintenant que vous voilà rendues au jour, redressées sur vos piédestaux, ressuscitées, votre réunion transforme en un reliquaire le petit musée qui vous abrite; il s'y dégage la plus impressionnante leçon d'histoire; et en même temps on s'y croirait parfois dans l'atelier des artistes qui vous exécutèrent, il y a vingt-cinq siècles, tant est frais çà et là l'épiderme du marbre, tant est intacte la fleur fine du travail, avec les traces demeurées comme vivantes des divers outils maniés par l'ouvrier. Mutilés et brisés, vous laissez mieux découvrir les secrets de votre technique; supprimées du monde quand vous veniez seulement d'y entrer, il semble qu'on sente encore errer sur vous la main palpante, chaude et souple de votre créateur. Vous êtes quasi les plus anciennes représentantes de la sculpture grecque, et c'est avec vous que nous sommes le plus en familiarité. Nous vous connaissons, nous vous comprenons, nous vous aimons. Mais que d'efforts n'a-t-il pas fallu, depuis trente ans, d'abord pour vous tirer du sombre *scheol*, pour restituer à beaucoup de vous la vie pleine et entière, et pour de mieux en mieux pénétrer tout votre être! Soyez reconnaissantes de

1. Par exemple, la belle coré n° 684; ce n'est pas la seule.

tant d'efforts si prolongés : que votre sourire en remercie M. Schrader — et quelques autres.

*Le Spinario du Capitole.* — Il n'y a point de statue plus connue et depuis plus longtemps que le *Spinario* en bronze, qui est entré dans les collections du Capitole, à Rome, dès le xv<sup>e</sup> siècle, et qui y est conservé encore aujourd'hui. Plus de quatre cent cinquante ans pour l'étudier, et on ne sait toujours à quoi s'en tenir quant à la date où l'œuvre a été créée. Nul exemple peut-être, puisque aussi bien il s'agit d'une statue complète, sans mutilations ni restaurations, que le sujet en est parfaitement clair et limpide, sans matière à ergotage, et qu'il ne reste donc plus qu'à en apprécier le style, — nul exemple n'est plus propre à nous faire sentir combien la science archéologique se trouve dépourvue en certaines circonstances et à quel point le public doit se défier alors des affirmations tranchantes, péremptoires, définitives. Aussi est-ce avec la plus grande modestie que je vais donner mon avis sur cette difficile question.

J'estime que ceux-là n'ont pas eu tort, qui ont voulu voir dans le *Spinario* une création du v<sup>e</sup> siècle, datant environ du milieu du siècle, même un peu antérieure à 450. Plusieurs traits de l'œuvre sont encore archaïques ou rappellent de très près l'archaïsme. Ce sont d'abord les doigts de la main gauche, « sorte de fuseaux sans phalanges<sup>1</sup> », qui, au lieu de saisir le pied et de se replier sur lui, se bornent à s'allonger contre lui raidement, le plus raidement possible, avec une raideur anti-naturelle. Puis il y a, dans le modelé du ventre, la place non exacte donnée au nombril, ce qui témoigne d'une connaissance incertaine du jeu des muscles et de leur rapport entre eux dans les diverses attitudes de flexion du torse ; et cet à peu près, ce défaut d'une juste liaison entre le haut et le bas du tronc est caractéristique des premières statues à libre mouvement entre 480 et 450<sup>2</sup>. Surtout, il y a la tête, qui, dans sa construction,

1. Rayet, *Mon. de l'art antique*, p. 5 de la notice consacrée au *Spinario*, pl. 35.

2. Julius Lange a éclairé cette particularité curieuse et en a donné l'explication décisive : cf. *Darstellung d. Menschen* (trad. Mann), p. 68 sqq. — J'ai moi-même repris et résumé ses démonstrations dans mon *Pythagoras de Rhégion*, p. 66-68.

rappelle l'*Apollon* du fronton ouest d'Olympie (vers 460), et dont la chevelure longue, si bien soignée, si joliment bouclée, striée de sillons à angles vifs, ne se retrouve que sur des têtes également voisines de l'an 460. D'autre part, ces boucles de cheveux devraient, obéissant à la forte inclinaison de la tête, retomber sur les joues et les cacher. Mais non, elles gardent la même position que si la tête était parfaitement droite; elles restent immobiles comme si elles étaient gommées et ne formaient toutes ensemble qu'un bloc rigide, privé de mouvement et de vie. On dit que l'artiste a pris ce parti afin de ne pas masquer le visage. Sans nul doute; mais cela n'explique pas pourquoi il a choisi de donner à la tête penchée de son personnage cette longue chevelure, et pourquoi il s'est ainsi obligé à une telle invraisemblance. Or, plaçons-nous dans la première moitié du v<sup>e</sup> siècle, et regardons autour de nous les œuvres de statuaire: c'est l'époque où commence à se généraliser la chevelure courte sur les têtes d'hommes; cependant, les cheveux longs sont encore assez fréquents dans les figures d'adolescents. Là persiste un souvenir de la mode archaïque; et l'on sait combien ces chevelures archaïques avaient de raideur dans leurs boucles savamment ondulées et toutes pareilles; elles étaient figées, ne bougeaient pas, ou bien, si un mouvement du torse ou de la tête parvenait à les faire bouger, ne se déplaçaient qu'un peu, d'une façon insuffisante, avec lenteur et comme à regret<sup>1</sup>. Eh bien, quelque chose de cette immobilité se retrouve encore dans les chevelures du v<sup>e</sup> siècle. Regardons, sur le grand relief d'Éleusis, celle du jeune héros *Triptolémus*; elle est presque pareille à celle du *Spinario*, et je suis bien sûr que, si sa tête était penchée en avant, sa chevelure, comme celle du *Spinario*, ne suivrait pas le mouvement; j'en ai pour preuve celle de *Déméter*, placée en face de lui, qui avance et incline la tête, et de qui les longues boucles restent néanmoins immobiles. La même chose se constate aussi chez la *Coureuse* (ou plutôt *Danseuse*<sup>2</sup>) *Barberini*, dont les cheveux

1. Voir, par exemple, les cheveux dans le dos des figures couchées aux deux extrémités du fronton ouest d'Égine; et ceux de certains personnages en train de combattre, dans la *Gigantomachie* du Trésor des Siphniens à Delphes.

2. Cf. une de mes Notes précédentes: *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 341-344.

sur le côté droit demeurent exactement dans le plan du cou, malgré la forte inclinaison de la tête en avant. De tels exemples<sup>1</sup>, pris à des œuvres voisines de l'an 450, nous éclairent sur le cas du *Spinario* : c'est parce que les traditions de l'archaïsme étaient encore récentes et en partie persistaient, que son auteur a pu, sachant bien ce qu'il faisait, mais n'en calculant pas toutes les conséquences, prendre ce parti naïf de mettre autour d'une tête qui se meut et qui se penche de longues boucles de cheveux parfaitement immobiles.

Certaines considérations cependant sembleraient, à première vue, s'opposer à la date que nous avons indiquée. Le sujet, d'abord, paraît annoncer une pure œuvre de genre, ce qui est chose malaisément admissible à une date aussi ancienne. Mais on en a proposé aussi diverses interprétations, vraisemblables, qui font rentrer la statue dans les séries courantes de cette époque; la plus simple consiste à voir là une commémoration de l'héroïque constance qu'avait montrée, malgré la douleur d'une épine enfoncée sous sa plante, quelque jeune vainqueur aux Jeux, un petit coureur de la section des  $\pi\alpha\tilde{\iota}\delta\epsilon\epsilon\zeta$ <sup>2</sup>. Puis, on s'est parfois déclaré gêné par le fait que la statue offre une complexité de lignes et de plans presque lysippienne, et par le fait aussi qu'elle serait absolument isolée, seule de son espèce, dans la première moitié du v<sup>e</sup> siècle. Mais quoi! le *Discobole* (surtout vu de dos) n'est-il pas d'une construction non moins compliquée et infiniment plus hardie? Et cette belle œuvre n'est-elle pas tout autant isolée vers le milieu du v<sup>e</sup> siècle, sans rien qui l'annonce et la prépare, sans rien qui la suive? Et telle figure du même temps, comme la *Vénus*

1. On en trouvera encore deux, d'un genre différent, cités dans Helbig-Amelung, *Führer* 3, I, p. 547 (bibliographie du n<sup>o</sup> 956). — Mais en voici un autre, bien curieux, que nous offre le bel ivoire français du xiii<sup>e</sup> siècle, entré au Louvre en 1896 (cf. *Monuments Piot*, III, pl. 12-13, p. 121 sqq; A. Michel, *Hist. de l'art*, II, 1, pl. 5). Il s'agit d'un groupe représentant la *Descente de Croix*. Le corps du Christ est porté entre les bras et sur l'épaule gauche de Nicodème. Il est plié en deux, comme cassé; sa tête est renversée, le front en bas; cependant ses longs cheveux s'épandent sur sa nuque et sur son dos, tout comme si la tête était debout: c'est-à-dire qu'ils sont exactement à l'inverse de la position qu'ils devraient occuper.

2. C'est l'ancienne opinion de Visconti; elle a été reprise récemment par M. Bulle, *Schöne Mensch*<sup>2</sup>, c. 358.

de l'Esquilin<sup>1</sup>, une femme nue debout qui porte les mains à ses cheveux, n'est-elle point une exception, une rareté unique pour son temps? Enfin, une dernière objection pourrait être tirée de la forme du siège où le personnage est assis, de ce rocher dont le pareil ou l'analogue se retrouve dans certaines terres cuites de Tanagra, qui ne sont pas antérieures au iv<sup>e</sup> siècle. Ici, distinguons. Si, comme le pensent plusieurs personnes, le bronze du Capitole n'est qu'une copie, la forme du siège a pu être modifiée par le copiste, et l'objection tombe. Si, au contraire, nous possédons bien l'original (quant à moi, je le crois), l'objection subsiste, mais je l'estime peu redoutable : car où asseoir un jeune coureur, par exemple, sinon à l'endroit même où il vient d'achever sa course, en plein air et en plein champ, sur une levée de terre, sur un talus, sur une tête de rocher qui dépasse le sol? Et, pour se convaincre qu'un tel siège n'a rien d'in vraisemblable aux environs de l'an 460, on n'a qu'à se rappeler avec quel sans-façon l'auteur des métopes d'Olympie, dans la représentation de la légende de Stymphale, nous a montré assise sur un rocher, comme une simple pastourelle, la déesse *Athéna* elle-même.

Il me paraît donc, tout pesé, que les raisons pour maintenir la date de 460 l'emportent sur les raisons contraires. Telle n'est pas l'opinion que viennent d'exprimer incidemment, au cours d'un article consacré à d'autres sculptures, MM. Sieveking et Buschor<sup>2</sup>. Bien loin de là; car ils sont d'avis que le type original de la statue a été créé seulement à l'époque hellénistique. Ce type nous serait conservé dans une copie en marbre, au British Museum<sup>3</sup>, laquelle a servi de décoration pour une fontaine. Mais, au i<sup>er</sup> siècle av. J.-C., un sculpteur de l'école de Pasitélès l'aurait repris et modifié suivant le goût du jour qui inclinait aux formes classiques et à l'art sévère du v<sup>e</sup> siècle; il aurait emprunté une tête à quelque figure *debout* des environs

1. Je veux dire l'original d'après quoi a été faite la statue d'*Isis-Aphrodite* que nous appelons *Vénus de l'Esquilin*.

2. J. Sieveking et E. Buschor, *Niobiden* (*Münchener Jahrbuch*, 1912, p. 111 sqq.; il est parlé du *Spinario* aux p. 129 sqq.). — Je m'occuperai plus loin du fond même de l'article.

3. Cf. Smith, *Catalogue sculpt. Brit. Mus.*, III, 1755, pl. 8; Rayet, *Mon. de l'art antique*, pl. 36.

de 460 et l'aurait posée telle quelle, sans en déranger une boucle, sur le corps *penché* de son adolescent; il aurait ainsi fait un autre type de *Spinario*, celui du Capitole, qui aurait eu le meilleur succès, plus de succès même que la création originale, à en juger par le nombre plus grand des copies subsistantes. — Je n'objecterai rien contre cette hypothèse, bien qu'on puisse y faire des objections sérieuses. Il est possible, après tout, que MM. Sieveking et Buschor n'aient pas tort. Je me bornerai seulement à protester contre le ton de si ferme assurance avec lequel ils se donnent raison<sup>1</sup>; cela m'a fait relire les lignes suivantes : « Si l'on voulait montrer à quel point nos connaissances sur certaines périodes de l'histoire de l'art antique sont encore aujourd'hui confuses et incertaines, et faire comprendre avec quelle nécessité la modestie s'impose aux archéologues, on se saurait mieux faire que de prendre pour exemple la série des opinions émises sur le tireur d'épine du Capitole. » Ces lignes sont les premières de l'article de Rayet que j'ai mentionné plus haut, article vivant et entraînant, que MM. Sieveking et Buschor ne connaissaient sans doute pas, puisqu'ils ne l'ont pas cité; et c'est dommage, car il contient déjà (d'après Kékulé et M. Carl Robert) leur thèse tout entière. Pour moi, j'en veux retenir surtout la première phrase, bonne conseillère de prudence.

*Frise du Parthénon.* — La longue frise développée autour du naos du Parthénon empruntait son sujet à la procession solennelle des Panathénées. Mais ce n'était pas un moment unique ni un aspect unique de la procession qui s'y trouvaient représentés. L'artiste, qui eût pu, de la façon la plus légitime du monde, inscrire un sujet différent sur chacune des quatre parties de la frise, y a du moins montré des phases différentes de l'action. Il est bien évident que les jeunes gens qui, sur le côté ouest, équipent leurs chevaux ou s'équipent eux-mêmes, ne sont pas « pris » dans le même lieu ni dans le même instant que les cavaliers galopant en files serrées sur les côtés nord et

1. Cf. p. 130 de leur article, 4<sup>e</sup> ligne : *ganz gewiss*; p. 138, 14<sup>e</sup> ligne : *mehrere sichere Falle*.

sud, et que ceux-ci à leur tour ou bien les guerriers qui sautent à bas de leurs chars lancés ne sont pas « pris » au même endroit ni au même moment que la calme et sereine assemblée des dieux sur le côté Est. Pour mieux fixer nos idées, rappelons-nous telle autre frise antique, consacrée par exemple au combat des Grecs et des Amazones ou au combat des Centaures et des Lapithes : c'est comme une photographie, donnant un instantané de l'ensemble du combat; la frise du Parthénon, elle, est une cinématographie, montrant le déroulement de la procession, durant un temps plus ou moins long, d'un certain endroit d'Athènes à un autre endroit. Quels endroits? Les scènes d'équipement et de préparatifs (côté ouest) nous transportent au Céramique extérieur, où se formait la procession; le brillant défilé de la cavalerie (côtés nord et sud) a lieu quelque part dans la ville, puisque la procession se trouve alors formée et déjà en marche, mais ne peut avoir lieu que dans la ville basse, puisque les chevaux, montés ou attelés, devaient rester hors de l'Acropole; enfin, on admettait en général que les scènes du côté Est se passaient sur l'Acropole même. C'est ce dernier point surtout que conteste M. von Premerstein, au cours d'une argumentation où abondent les références érudites<sup>1</sup>.

Pour M. von Premerstein, les scènes du côté Est se passent sur l'agora, non pas sur l'Acropole; ce que nous voyons dans les deux longs côtés nord et sud, ce n'est point deux parties parallèles de la grande procession, ce sont deux processions partielles (*nicht Zugsteile, sondern Teilzüge*) qui marchent à la rencontre l'une de l'autre et vont se réunir sur l'agora, s'y fondre en une seule, s'y compléter, et devenir la procession définitive qui de l'agora montera sur l'Acropole. De cette manière s'explique enfin, outre maints détails çà et là, l'énigme posée par la scène centrale du côté Est : cet homme de grande taille, vêtu simplement du chiton, et tenant entre ses mains le péplos replié, c'est l'archonte-roi, et la femme qui lui tourne le dos est la prêtresse d'Athéna Polias; tous deux se

1. A. von Premerstein, *Der Parthenonfries und die Werkstatt des panathenäischen Peplos* (Wien. Jahreshfte, XV, 1912, p. 1-35).

trouvent encore dans l'atelier où vient d'être tissé le nouveau péplos de la déesse; les deux petites jeunes filles avec des tabourets sur leur tête sont précisément les deux arrhéphores qu'a désignées l'archonte-roi pour le tissage sacré; les tabourets qu'elles portent sont ceux mêmes où elles étaient assises durant leur sainte besogne et qu'elles vont consacrer à la déesse; l'une d'elles, la seconde, tient en outre sur sa main gauche sa corbeille à ouvrage qui ne lui servira plus et dont elle va aussi faire offrande dans le sanctuaire; en somme, le péplos nouveau, les objets et ustensiles qui furent mis en usage pour y travailler et les vierges mêmes qui l'ont travaillé nous sont montrés, dans la scène du milieu du côté Est, près de sortir de l'atelier, près d'être adjoints ou de se joindre à la procession dont nous voyons ici l'étape principale. Et c'est à l'agora, aux environs du Bouleutérior, que se trouve cet atelier; c'est l'agora aussi qui est désigné par la réunion des dieux, puisque c'est sur l'agora qu'était l'autel des douze dieux de l'Attique; c'est à l'agora encore, devant le Bouleutérior, que se trouvaient les statues des héros éponymes des dix tribus attiques, et ce sont ces héros que figurent sur la frise les personnages debout d'un côté et de l'autre de l'assemblée des dieux. L'agora est donc triplement désignée comme l'endroit où se passent les scènes représentées sur le côté Est de la frise. Par ce fait, l'interprétation de la frise entière est changée.

Il est possible que M. von Premerstein ait raison, mais il s'en faut de beaucoup que sa démonstration soit fondée sur des arguments sans réplique. Qu'on se rappelle d'abord que nous ne savons pour ainsi dire rien quant au détail religieux de la fête des Panathénées, et qu'ainsi les explications même le plus diligemment combinées ne sont et ne peuvent être en grande partie qu'hypothèse. L'idée de la procession divisée au début en deux cortèges, formés l'un au Céramique extérieur, l'autre au Léocorion, résulte d'une interprétation de quelques passages de Thucydide; mais cette interprétation ne s'impose nullement, et l'existence d'un déploiement solennel, unique dès le début, a toujours paru plus vraisemblable. Dans ses

deux cortèges partiels<sup>1</sup>, M. von Premerstein croit pouvoir remarquer, aux attitudes et aux gestes des commissaires de la fête, que la procession qu'ils ont pour charge d'ordonner n'est pas encore complètement formée, cela non pas seulement à l'arrière, mais même dans les parties de tête, dans celles qui devraient, selon l'ancienne hypothèse, être arrivées déjà sur l'Acropole et y défilent, enveloppées de calme et de recueillement. Mais n'y a-t-il pas là une quasi-méconnaissance de ce qui fait un des plus rares mérites de cette belle frise, de ce qui est une des sources de sa vie et de sa variété de physionomie, c'est à savoir que chaque groupe et chaque individu y ont naturellement, spontanément, sans pourtant mettre aucune dissonance dans l'harmonie de l'ensemble, l'allure et la façon et le mouvement le plus convenables à leur essence<sup>2</sup>; que les chevaux y piaffent et galopent, que les bœufs y lèvent avec lenteur des jambes lourdes, que les porteurs d'hydries pleines s'avancent à pas comptés, que les jeunes vierges se présentent immobiles et graves comme si elles étaient elles-mêmes des objets sacrés, et enfin que les commissaires de la fête y ont une attitude et des gestes qui ne permettent pas de les confondre avec nul autre figurant et les désignent au premier coup d'œil pour ce qu'ils sont, des commissaires? Ainsi, le fait qu'un commissaire, fût-ce en tête du cortège, se retourne d'un air animé ou lève un bras par-dessus les têtes voisines, ne me paraît pas impliquer forcément que la procession est encore en train de s'ordonner et qu'elle arrive sur l'agora plutôt que sur l'Acropole. D'autre part, la réunion des dieux assis n'est pas liée nécessairement à la proximité de leur autel; les Invisibles sont aussi les Présents, surtout dans une cérémonie religieuse, et on peut les évoquer, leur offrir des sièges, les asseoir, ailleurs qu'à l'endroit où leur collectivité est l'objet d'un culte et se trouve figurée sur le marbre; il n'est donc pas juste de dire que les dieux assemblés sur le côté Est de la frise suffisent à désigner pour lieu de la scène l'agora, parce qu'il

1. L'un occuperait les côtés ouest et nord et se rapprocherait sur le côté Est; l'autre occuperait le côté sud et se rapprocherait sur le côté Est, à l'extrémité opposée.

2. Cf. J. Lange, *Darstellung d. Menschen* (trad. Mann), p. 147.

y avait là un autel des Douze dieux. Encore moins est-on en droit de tirer argument, pour la même thèse, de ces personnages âgés, debout, appuyés sur leur bâton, qu'on voit, de chaque côté, entre le groupe des dieux et la tête de la procession; il est bien aventuré, à mon avis, de vouloir reconnaître dans ces figurés (qui me paraissent être onze, plutôt que dix) les héros éponymes des dix tribus attiques<sup>1</sup>, dont les statues étaient devant le Bouleutéon, à l'agora. Il ne reste plus, dès lors, que l'explication neuve de la scène centrale, à laquelle visiblement M. von Premerstein attache une importance décisive.

Nous serions, selon lui, dans l'atelier où a été tissé le péplos, et cet atelier se trouvait à l'agora. Déplorons encore une fois l'insuffisance de nos renseignements, puisque nous ne savons absolument pas où se faisait le péplos au v<sup>e</sup> siècle, si même il se faisait en dehors de l'Acropole; ce n'est donc que d'après la scène figurée et d'après les cinq personnages qui la composent que nous pouvons — si nous le pouvons! — deviner où elle se joue. Dans l'intérieur d'un édifice, oui, cela paraît sûr, en raison du costume (un simple chiton, sans himation) que porte l'homme en qui M. von Premerstein reconnaît l'archonte-roi. Mais quel édifice? Si on examine avec soin l'attitude de cet homme, la manière dont il regarde et palpe le tissu entre ses deux mains, il semble bien qu'on a devant soi quelqu'un qui admire ce tissu pour la première fois; ce n'est point là le geste d'un homme qui connaîtrait déjà le péplos et achèverait de le plier, pour le remettre à un porteur; c'est le geste d'un homme à qui on vient, au contraire, de l'apporter et qui en apprécie le travail: dès lors, l'intérieur dont il s'agit doit être celui du temple, et, très probablement, l'homme aux mains de qui le péplos a été remis n'est point l'archonte-roi, mais plutôt, comme on le croit en général, l'intendant du temple<sup>2</sup>. Derrière lui est la prêtresse, recevant

1. Cette hypothèse avait été déjà émise par M. Arvanitopoulos (*Athen. Mitteil.*, XXXI, 1906, p. 38-49) et par M. Weissmann (*Hermes*, 1906, p. 619-623); elle avait trouvé peu de créance.

2. M. von Premerstein semble croire que le péplos, arrivé sur l'Acropole, devait immédiatement revêtir le xoanon d'Athéna, et que c'est ainsi que nous devrions le

deux tabourets que deux jeunes filles lui apportent du dehors. Ces deux tabourets sont la chose du monde la plus obscure; il faut croire cependant qu'un lien quelconque les attache au péplos : peut-être ont-ils servi, durant la fin de la solennité, à une exposition temporaire et partielle, sur les marches mêmes de l'édifice, du nouveau vêtement offert à la déesse... Quoi qu'il en soit pour ce détail, l'ensemble de la scène doit se passer dans le temple, sur l'Acropole. Nous sommes ainsi ramenés à l'ancienne explication, selon laquelle l'auteur de la frise, s'inspirant librement de la procession des Panathénées, l'a représentée se déployant par toute la ville (côtés nord et sud), depuis le faubourg du Céramique (côté ouest) jusqu'au sommet sacré de l'Acropole (côté Est). Je ne méconnaissais pas la petite surprise que nous fait éprouver une telle terminaison donnée à la magnifique cérémonie : des nobles cavaliers de l'extrémité inférieure aux vierges graves de l'extrémité opposée, notre pensée ne fait en quelque sorte que monter, et elle s'élève encore devant les divinités assises, qui regardent et qui causent, dans la sérénité d'une atmosphère olympienne; et puis, arrivée au centre, à l'endroit qu'on aurait cru marqué pour l'apogée, brusquement elle retombe; elle était dans l'Olympe, la voici ramenée sur terre, à des détails de sacristie. En réalité, le déploiement solennel s'achève avec le dernier des dieux dans chacun des deux groupes divins, *Zeus* à gauche, *Athéna* à droite. La petite scène du milieu à laquelle les dieux tournent le dos, ne peut pas faire partie intégrante de la cérémonie; mais c'en est la suite immédiate. Placée juste au-dessus de l'entrée, dans le grand axe du temple, elle nous révèle ce que la foule s'écoulant pouvait, d'un coup d'œil, apercevoir à ce moment-là, dans l'intérieur de l'édifice. Comme l'auteur, sur le côté ouest, avait montré, dans les préparatifs des cavaliers, quel-

voir, non pas plié et entre les mains d'un homme, si la scène en question se passait réellement dans l'intérieur du temple. Je ne le pense pas. Dêvêtir la déesse, lui agraffer sur les épaules une nouvelle robe, l'oindre et la parfumer, en un mot faire sa toilette devait être une opération à laquelle on procédait plus discrètement, sinon secrètement, et il me paraît juste que le péplos nouveau fût d'abord remis à l'intendant, pour figurer sur les inventaires du temple.

que chose de ce qui « précédait », il nous montre là, dans le raccourci de ces cinq personnages, quelque chose de ce qui « succédait ». Rien de plus naturel. Ce qui nous étonne seulement, c'est que, n'ayant plus qu'à mettre à la triomphale ceinture de reliefs ce qu'on peut appeler sa boucle, il ait choisi pour cette boucle un motif dont le réalisme apparaît plat et quasi vulgaire, à côté de tant de belles évocations idéales. Là subsiste un peu de mystère. Je ne sais pas les moyens de l'éclaircir; je me borne humblement à dire ce que je crois voir<sup>1</sup>.

*Timothéos.* — Il y a seulement vingt-cinq ans, Timothéos n'était encore, au ciel archéologique, qu'une pauvre petite étoile perdue dans la brume, à peine visible, et qu'on ne regardait guère. Je ne dis pas qu'il soit devenu aujourd'hui un astre de première grandeur, il ne le sera jamais; du moins on en peut maintenant estimer la grandeur, il est sorti de l'ombre, il brille clair et net. Cet heureux résultat est dû tout entier aux fouilles d'Épidaure où l'on retrouva, d'abord en 1882-1884, d'importants restes des sculptures décoratives (frontons et acrotères) du temple d'Asclépios, puis en 1885 une inscription qui indiquait la part prééminente qu'avait eue Timothéos dans l'établissement de ces sculptures<sup>2</sup>. Elles étaient donc désormais, comme celles de Tégée pour Scopas, la base solide de toute étude sur l'art de Timothéos; c'est d'après elles qu'on a pu se former de leur auteur, pour la première fois, une idée peut-être étroite, mais précise; c'est

1. [Depuis que ce compte rendu a été écrit, un court article de M. O. Walter, *Zum Ostfries des Parthenon (Athen. Mitteil., XXXVIII, 1913, p. 145-147)* semble avoir fourni de nouvelles raisons pour situer les scènes du côté Est de la frise sur l'Acropole même.]

2. M. Foucart fut le premier à s'aviser de l'intérêt considérable que présentait, relativement à Timothéos, un court passage (cinq mots) de cette inscription: cf. *Bull. Corr. hell.*, XIV, 1890, p. 589 sqq. Les conséquences suivirent. En 1895, j'insistais sur le rôle de Timothéos, en tant qu'auteur principal de la décoration sculptée, et je disais que les autres sculpteurs nommés dans l'inscription (Hectoridas, Agathinos, Lysion, Thér..., Eléphas) n'avaient été que des exécuteurs au second degré, comparables à ceux que nous connaissons pour la frise de l'Érechtheion: cf. Defrasse et Lechat, *Épidaure*, p. 62-63 et 78. Récemment, MM. Wolters et Sieveking, reprenant la question d'une manière plus développée et avec toute la précision possible, ont abouti en somme aux mêmes conclusions: cf. *Arch. Jahrbuch*, XXIV, 1909, p. 186-189.

avec elles qu'on doit confronter les statues qui, étant restées jusqu'ici sans état civil et sans origine connue, se trouvent aspirer, si je puis dire, à faire élection de domicile dans l'atelier de Timothéos. Cette confrontation vient d'être exécutée de nouveau pour une petite statue récemment entrée au Musée Ny Carlsberg, un marbre grec original, d'une qualité excellente<sup>1</sup>. Dans cette figure un peu fléchie en avant, vêtue d'un chiton qui, de ses plis fins, transparents, savamment calculés, en souligne indiscrètement plutôt qu'il n'en recouvre les formes, et d'un himation que les deux mains, l'une abaissée, l'autre levée, tendaient derrière le corps à la façon d'une grande voile, M. Lippold a reconnu une véritable sœur de ces « *Néréides* » et *Nikés* que portaient les acrotères du temple d'Asclépios à Épidaure<sup>2</sup>. Il n'y a rien à redire à sa conclusion, suivant laquelle cette figure, au nom incertain, doit avoir aussi décoré un acrotère de temple, d'un temple à peu près pareil pour les dimensions à celui d'Épidaure, et dont Timothéos encore aurait entrepris, d'après les termes de l'inscription rappelée tout à l'heure, « de faire et fournir les maquettes des sculptures (τύπος ἐργάσασθαι καὶ παρέχειν) ».

Peu auparavant, M. Arndt avait publié<sup>3</sup> une *Léda*, de la villa Albani<sup>4</sup>, statue connue déjà à plus de quinze exemplaires, qui attestent le renom dont l'œuvre a joui dans l'Antiquité. M. Amelung et M. Winter, antérieurement, avaient attribué la

1. Brunn-Bruckmann's *Denkmäler griech. und röm. Sculptur*, pl. 664-665 (texte de G. Lippold). La hauteur de la figure, en son état actuel, ne dépasse pas 0<sup>m</sup>97. — Une brève remarque en passant. M. Löwy (cf. *Ausonia*, II, 1907, p. 83-85) a contesté que la petite *Bacchante* de Dresde, publiée par M. Treu (cf. *Mélanges Perrot*, p. 317-324, pl. 5), pût être une copie réduite de la célèbre statue de Scopas. Le principal argument apporté par M. Treu pour cette identification (à savoir qu'un pareil motif se retrouve dans la partie de la frise du Mausoleion attribuée à Scopas) ne vaudrait rien, beaucoup de motifs de l'art grec ayant existé dans la peinture et dans le relief bien avant que la statuaire en ronde bosse réussît à se les approprier. Voici cependant cette figure Ny Carlsberg, qui présente sur son flanc droit (cf. Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, pl. 665, à gauche) un arrangement de vêtement et un étalage de nu tout à fait analogues à ce qu'on voit sur le flanc gauche de la *Bacchante*. Et il s'agit d'une figure en ronde bosse, de la première moitié du 1<sup>er</sup> siècle. — [Sur la *Bacchante* de Dresde, cf. à présent Neugebauer, *Studien über Scopas*, p. 51 sqq.; M. Neugebauer confirme, contre M. Löwy, l'hypothèse de M. Treu.]

2. Athènes, Musée national, n<sup>os</sup> 155, 156, 157, 162. Cf. Defrasse et Lechat, *Épidaure*, fig. des p. 77 (complétée depuis : cf. *München. Sitzungsab.*, 1903, fasc. 3, pl. 2), 74, 75 et 189.

3. Cf. Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, 648.

4. N<sup>o</sup> 185. Cf. Helbig-Amelung, *Führer* 3, 1899.

paternité de cette œuvre à Timothéos, opinion que M. Arndt avait jadis combattue. Mais, revenant sur la question à propos de l'exemplaire Albani, il a fait amende honorable; et ce qui l'a amené à se rétracter ainsi, c'est encore une des découvertes d'Épidaure. On a retrouvé récemment, en effet, la tête d'une des « *Néréides* » qui décoraient les acrotères latéraux du temple à l'ouest<sup>1</sup>; et telle en est la ressemblance avec la tête de *Léda*, ressemblance si forte et si intime dans l'arrangement de la chevelure, dans les traits du visage et du cou, que M. Arndt a dû s'incliner et rendre à Timothéos ce qui était à Timothéos.

M. Amelung, le premier, a tenté, dans la mesure où le permettent nos connaissances actuelles, une étude d'ensemble de l'artiste que l'archéologie venait de rendre à la lumière, et il a dressé l'inventaire des œuvres qui lui appartiennent ou lui sont attribuables<sup>2</sup>. Mais peut-être avait-il un peu trop élargi le cercle où l'on peut se mouvoir avec une suffisante sûreté; M. Arndt le lui a reproché et il s'est maintenu, lui, dans des limites plus étroites. D'autre part, M. Lippold vient d'introduire dans la discussion de nouvelles œuvres encore. Il me semble que la liste des œuvres certaines ou très probables de Timothéos doit être, provisoirement, arrêtée de la façon suivante :

1°) Sculptures (frontons et acrotères) du temple d'Épidaure.

1°<sup>bis</sup>) *Amazonne* de Boston (cf. Amelung, *loc. laud.*, p. 98-99, fig. 5-6); statue provenant d'un fronton qui représentait une *Amazonomachie*, et qui n'est autre, très probablement, que le fronton ouest d'Épidaure.

2°) Partie de la frise *Amazonomachie* au Mausoleion d'Halicarnasse, selon la répartition faite en dernier lieu par MM. Wolters et Sieveking (*Arch. Jahrbuch*, XXIV, 1909, p. 171 sqq.)<sup>3</sup>.

3°) Petite statue d'*Hygieia*, trouvée à Épidaure (cf. Defrasse

1. C'est la « *Néréide* » n° 157 du Musée national à Athènes (cf. Defrasse et Lechat, *Épidaure*, fig. de la p. 74); la tête, seule, a été publiée dans les Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, texte de la pl. 648, p. 3, fig. 4-6.

2. Article intitulé *Saggio sull' arte del IV secolo av. Cristo* (*Ausonia*, III, 1908, p. 91 sqq.); l'étude sur Timothéos y occupe les p. 92-115.

3. J'ai rendu compte de cette étude dans une de mes *Notes* précédentes: cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 352-356.

et Lechat, *Épidaure*, fig. de la p. 187; Arndt-Amelung, *Einzel-  
aufn.*, 710-711).

4°) Figure d'acrotère, au Musée Ny Carlsberg, publiée par M. Lippold (cf. ci-dessus).

5°) Statue de *Léda*, connue par de nombreuses copies dont les deux meilleures sont celles de la villa Albani (Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, pl. 648) et du Capitole (cf. Helbig-Amelung, *Führer*<sup>3</sup>, 804). Faut-il également attribuer à Timothéos une autre *Léda*, un peu différente de la première, connue par un seul exemplaire, au Musée de Boston (cf. Amelung, *loc. laud.*, p. 95, fig. 2)?

6°) Statue de *Néréide* assise sur un dauphin, au Musée archéologique de Venise (cf. Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, texte des pl. 664-665, p. 2, fig. 1-2);

7°) Statue d'*Aphrodite*, au Musée de Mantoue (cf. Amelung, *loc. laud.*, p. 100, fig. 7)<sup>1</sup>;

8°) Statue du Louvre dénommée, sans bonnes raisons, tantôt *Niobide*, tantôt *Ménade* (cf. Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, texte des pl. 664-665, p. 3, fig. 3; Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, 1509). — Mais, avec cette statue, nous nous éloignons déjà des termes de comparaison qui jusqu'ici nous donnaient assurance, et cela nous avertit qu'il est temps de clore notre liste.

Elle paraît longue, abondante; en réalité elle manque de variété. Car toutes les attributions proposées (celle même de la frise du Mausoleion) résultent d'une comparaison avec les sculptures d'Épidaure; ces sculptures sont notre base solide, dont on ne doit pas s'écarter, si bien que tout en somme tourne autour des *Amazones*, des *Nikés*, des « *Néréides* » du temple d'Asclépios. Il n'y a là, comme le dit justement M. Lippold, que variations sur un même thème. Ce sont de jolies figures féminines, aux lignes aimables, aux courbes gracieuses, à qui leurs petites proportions ajoutent un agrément de plus; elles s'accompagnent de fines draperies

1. A comparer avec la petite statue Ny Carlsberg, publiée par M. Lippold; cette comparaison ajoute de nouveaux arguments à ceux que M. Amelung avait fait valoir pour attribuer l'*Aphrodite* à Timothéos.

à demi dérangées, à demi défaites, qui glissent sur elles, s'écartent d'elles, laissent à découvert un sein, une épaule, parfois le flanc et la jambe entière; ce qui reste encore drapé se découvre d'ailleurs tout aussi bien, tant le léger tissu met de complaisance à se coller au corps, à se confondre avec la chair. Leur auteur a donc usé volontiers et avec une charmante souplesse de ce que, pour l'opposer à la nudité vraiment nue, j'appellerai la nudité vêtue, où le vêtement en contact avec la peau se réduit presque partout à de simples plissements qui s'effilochent çà et là : nudité piquante, plus provocante que l'autre (qui peut être parfaitement chaste et noble et grave), parce qu'on croit sentir dans ces attouchements du voile soyeux comme un vague frémissement de volupté. Mais était-ce là chose nouvelle dans la plastique grecque? Non pas; rappelons-nous des sculptures telles que les statues du monument « des Néréides », la *Vénus* « de Fréjus », les *Danseuses de Delphes*, les reliefs de la balustrade d'*Athéna Niké*, toutes sculptures soudainement écloses dans le dernier tiers du v<sup>e</sup> siècle, et en lesquelles M. Amelung<sup>1</sup> voit un rejeton indirect de la peinture de Polygnote. Il est évident que les œuvres de Timothéos se rattachent à celles-là; tout au plus doit-on observer que le temps a marché, que trente ans ou quarante ou cinquante ont passé, et qu'il y a maintenant, dans les œuvres de Timothéos, un mélange calculé, une savante opposition des parties nues et des parties plus ou moins voilées, qui ne se rencontre pas à un égal degré, tant s'en faut, dans les sculptures du v<sup>e</sup> siècle. Ce développement, dans ce sens-là, devait forcément se produire. Timothéos l'a réalisé avec un goût parfait, un sens exquis de la mesure; sa production connue de nous, malgré les nus par transparence, est loin de tout esprit d'érotisme, et n'éveille, peut-on dire, que des sentiments et jouissances purement plastiques. Les reliefs de la balustrade sur l'Acropole d'Athènes se continuant par les *Nikés* et les « *Néréides* » d'Épidaure, c'était bien; et à quelqu'un qui suivait cette tradition, l'on ne pouvait

1. Cf. *Ausonia*, loc. laud., p. 93.

demander mieux que ne fit Timothéos. — Mais a-t-il été seulement ce continuateur distingué, affiné, renouvelant par un talent personnel la formule admise? N'a-t-il été que cela? Nous ne pouvons pas répondre. Je penche à croire qu'il fut cela surtout, qu'il n'a point dû être par ailleurs un grand créateur, et qu'il laissa à d'autres l'honneur d'ouvrir les voies nouvelles où allait s'avancer l'art grec.

*Praxitèle : sa statue d'Éros à Parion.* — Entre les diverses statues d'Éros qu'avait pu faire Praxitèle, il y en eut deux, en marbre, que l'Antiquité entoura d'une particulière admiration. La première, qui fut plus tard emportée à Rome, se trouvait d'abord à Thespiés; elle y avait été consacrée dans le temple même d'Éros par Phryné, qui se souvenait, vivant à Athènes, de sa petite ville natale et du dieu, cher aux Thespiens, sous les auspices duquel elle était née et avait grandi. Phryné n'était pas une ingratitude; et Thespiés à son tour dut lui être reconnaissante, puisque les écrivains anciens nous redisent à l'envi qu'on ne venait guère dans cette ville, sinon pour voir l'Éros de Praxitèle, et qu'elle n'offrait rien, hors ce chef-d'œuvre, qui méritât d'être vu. L'autre statue se trouvait à Parion, colonie grecque de la Propontide<sup>1</sup>. Pline<sup>2</sup>, qui est seul à la citer, assure qu'elle n'était pas moins célèbre que la fameuse *Vénus de Cnide*, puis ajoute qu'elle avait eu l'honneur, si j'ose dire, du même outrage (*par Veneri Cnidiae nobilitate et iniuria*). Ce dernier mot, sur lequel il faut passer vite, implique nécessairement que les Grecs jugeaient réalisée, dans l'Éros de Parion, la parfaite beauté des formes du jeune éphèbe, comme dans la *Cnidienne* la parfaite beauté des formes de la femme. Les gens de Parion avaient donc lieu d'être fiers de leur statue d'Éros, et il est tout naturel que, suivant un usage fréquent de l'Antiquité grecque et romaine, on l'ait parfois figurée en emblème au revers des monnaies de la ville. Minuscules figures, médiocrement

1. Sur la côte nord de la Troade, à l'entrée de la Propontide (mer de Marmara), près de l'Hellespont (Dardanelles); s'appelle aujourd'hui, en turc, *Kémér*.

2. *N. H.*, XXXVI, 22.

gravées, mal distinctes souvent, où le charme de l'original s'est tout entier évanoui. Grâce soient rendues cependant à leurs modestes auteurs anonymes, sans qui nous ne connaîtrions pas du tout une des œuvres les plus renommées de Praxitèle !

On possède aujourd'hui, ressortissant à dix frappes différentes, jusqu'à vingt de ces monnaies parianiennes. M. Wolters, qui s'était déjà occupé de la question à une époque où les documents de ce genre étaient moins nombreux, vient de prendre les vingt monnaies ensemble, de les réunir sur la même planche, de les soumettre à une nouvelle étude minutieuse et impeccable<sup>1</sup>, dont le résultat est de fortifier, à l'encontre de certaines hypothèses récentes de M. Filow<sup>2</sup>, tout l'essentiel de ses conclusions antérieures. La statue de Parion montrait *Éros* debout, dans une de ces poses dites « hanchées », tant aimées de Praxitèle et que la sculpture grecque ignorait avant lui : poses destinées à faire ressortir la richesse des lignes sinueuses, onduleuses, d'une hanche pleine, aux contours délicats, au modelé savoureux, à la chair heureuse et comme alanguie par une secrète volupté. C'est la hanche droite qui offrait ainsi une ample courbe flexueuse ; mais la figure n'était point accoudée, les deux bras étaient libres. Le bras gauche, fortement ployé, s'appuyait avec le dos de la main contre le flanc<sup>3</sup>. Le bras droit, un peu relevé, s'écartait du corps à partir du coude et la main tenait un menu rameau, une tigette fleurie. Le jeune dieu était nu ; sa draperie, passée autour de son avant-bras gauche, descendait, extérieure au corps, verticalement jusque par terre ; ses grandes ailes au dos retombaient immobiles ; il tournait la tête à gauche légèrement ; ses longs cheveux étaient relevés et noués sur le crâne en un nœud à double coque. Le long de sa jambe droite s'érigait un hermès barbu, représentant soit *Priape* ou

1. P. Wolters, *Archæologische Bemerkungen* : II. *Der Eros des Praxiteles in Parion* (*München. Sitzungs.*, 1913, 4, p. 21-40, pl. 2).

2. B. Filow, *Erosstatue aus Nicopolis ad Istrum* (*Arch. Jahrbuch*, XXIV, 1909, p. 60-73, pl. 6).

3. C'est donc la même pose que dans l'*Hermès Farnèse* du British Museum, mais à l'inverse, ce dernier appuyant contre son flanc le dos de sa main droite.

peut-être *Éros* lui-même, sous la forme archaïque qu'avait reçue son image de culte à Parion : on regardait, aux pieds du jouvenceau resplendissant, son peu glorieux et naïf ancêtre, et on oubliait en général de constater que ce supplément de la légende, ce raide hermès n'était là que pour une raison de statique, afin d'étayer et consolider le bas de la statue de marbre. — Tel était l'*Éros* de Parion. Nous en possédons maintenant, grâce aux monnaies, un signalement précis qui nous permettra, si la terre de Grèce ou d'Italie nous en rend quelque copie un jour, de la reconnaître aussitôt. Pour l'instant, ce signalement peut servir du moins à nous assurer qu'aucune copie encore n'a été retrouvée de la charmante et troublante figure; et il oblige à éloigner certaines hypothèses précipitées qui avaient été faites à ce sujet, comme celle, par exemple, qui concernait l'*Éros Borghèse* du Louvre.

*L'Agias de Delphes.* — En 1900, M. Preuner publiait sur les « Statues des Thessaliens », récemment trouvées à Delphes, une étude qui fit sensation<sup>1</sup>. Ces neuf statues, élevées (vers 335 av. J.-C.) par Daochos II, « tétrarque des Thessaliens, hiéronnémon des Amphictyons », pour commémorer « les gloires de sa maison », pour « honorer à la fois sa famille et Pharsale sa patrie », et pour s'honorer lui-même (puisqu'il faisait partie des neuf), étaient la plupart accompagnées d'une inscription métrique relatant les mérites et les titres de gloire et les triomphes, surtout les triomphes athlétiques, du personnage représenté; mais des artistes qui avaient taillé ces marbres, nulle mention : les statues, en quelque sorte, parlaient en tant qu'images de tel ou tel Thessalien, elles ne parlaient pas comme œuvres d'art. Ainsi l'inscription jointe à la troisième statue de la série, statue d'*Agias* de Pharsale, nous apprend qu'*Agias* fut vainqueur au pancrace à Olympie, et couronné cinq fois à Némée, trois fois à Delphes, cinq fois à l'Isthme; mais elle ne nous dit point qui était l'auteur de cette statue d'*Agias*. Or, M. Preuner sut reconnaître, dans un informe

1. E. Preuner, *Ein delphisches Weihgeschenk* (115 p. in-8°). — J'ai rendu compte de ce mémoire ici même : *Rev. Ét. anc.*, II, 1900, p. 195-203.

lambeau d'inscription, autrefois découvert à Pharsale, un double de cette inscription delphique, attestant l'existence à Pharsale même d'une seconde statue d'*Agias*; et le texte de Pharsale était en outre complété par une signature d'artiste: Lysippe. Il y avait donc eu à Pharsale un monument analogue à celui de Delphes, consacré aux membres illustres de la même famille pharsalienne, comportant sans doute le même nombre de statues, élevé sans doute par le même Daochos II, et il est prouvé que l'une au moins de ces statues, celle d'*Agias*, avait Lysippe pour auteur. Là-dessus, M. Preuner crut pouvoir démontrer que le monument de Pharsale était antérieur à celui de Delphes, que les figures du second devaient n'être qu'une répétition des figures du premier, et qu'en particulier l'*Agias* de Delphes, statue de marbre, était très vraisemblablement une copie de l'*Agias* de Pharsale, statue de bronze signée par Lysippe.

Le résultat était d'importance. On l'accueillit avec joie et, d'abord, on n'y fit pour ainsi dire point d'objection. Mais, après dix années écoulées, M. Wolters l'a déclaré nul, bon à mettre au rebut<sup>1</sup>. Il croit, en effet, que la statue de Delphes, au lieu d'être postérieure à celle de Pharsale, lui est plutôt antérieure. Il en juge ainsi d'après les inscriptions mêmes du monument delphique, lesquelles, comprenant une dédicace à Apollon, n'ont pu être rédigées que pour un monument destiné à Delphes; c'est donc à Pharsale qu'on en aurait fait un réemploi. D'ailleurs, entre les deux textes aujourd'hui connus de l'inscription d'*Agias*, existe une petite différence qui prouverait, à elle seule, que le texte de Pharsale a été écrit après l'autre<sup>2</sup>. Dans ces conditions, la statue delphique d'*Agias*

1. P. Wolters, *Archæologische Bemerkungen*: III. *Die delphische Statue des Agias* (*München. Sitzungsab.*, 1913, 4, p. 40-50). — M. Wolters avertit que son mémoire, imprimé seulement en 1913, avait été communiqué à l'Académie de Munich dès 1910.

2. Texte de Delphes:

πεντάκις ἐν Νεμέαι, τρίς Πύθια, πεντάκις Ἴσθμοί.

Texte de Pharsale:

πεντάκις ἐν Νεμέοις, τόσα Πύθια, πεντάκις Ἴσθμοί.

Selon M. Wolters, le mot *τόσα* dans le second texte (au lieu de *τρὶς* dans le premier) est une preuve de la postériorité du second; car serait-il admissible qu'un poète, ayant à rappeler que son héros a été vainqueur cinq fois dans trois Grands

ne saurait avoir été copiée sur celle qui existait à Pharsale, signée de Lysippe; on n'est donc plus forcé de voir en elle la réplique d'un bronze de Lysippe, de reconnaître en elle le style de Lysippe. Et c'est là un vrai soulagement, puisqu'elle est si différente de l'*Apoxyomène*, l'œuvre-type du grand sculpteur de Sicyone!... — Il me faut déclarer, après avoir lu et relu la démonstration de M. Wolters, qu'elle ne m'a pas entièrement convaincu. Elle ébranle, certes, les conclusions de M. Preuner, mais ne les renverse pas. Car il y a toujours ce fait bien établi, qu'à Pharsale et à Delphes s'érigeaient deux statues d'*Agias*, lesquelles avaient sur leur socle la même inscription en quatre vers; cette inscription unique, appliquée à deux statues qui étaient contemporaines, me paraît nouer entre elles deux une attache particulière; et le plus simple n'est-il pas, puisque aussi bien la statue de Delphes se présente avec tous les caractères d'un hâtif travail d'atelier, sans originalité véritable, d'admettre qu'elle est venue après la statue de Pharsale et qu'elle en est une copie? Mais, d'autre part, il est également indéniable que cet *Agias* ne ressemble guère à l'*Apoxyomène*. M. Wolters a sans doute fait dans sa collection de moulages à Munich ce que j'ai fait dans la mienne: il a mis côte à côte les deux moulages et maintes fois il a passé devant, passé derrière, tourné autour, constatant à chaque fois combien les formes épaisses et tranquilles d'*Agias* sont peu pareilles aux

Jeux différents, se fût exprimé d'une façon si plate? Sans doute; mais pourtant les poètes à qui on demandait des quatrains honorifiques comme ceux-là n'étaient point tous des Simonide, et il est un peu risqué de croire que toute platitude d'expression leur dût être forcément étrangère. D'autre part, il résulte de cette différence entre les deux textes qu'à Pharsale on attribuait à *Agias* cinq victoires pythiques et à Delphes trois: le chiffre vrai était évidemment le dernier. Qu'à Pharsale, loin de Delphes, on ait grossi le nombre des couronnes, cela est fort humain; mais à Delphes, où était conservée la liste officielle des vainqueurs et où les magistrats devaient contrôler à ce point de vue les inscriptions des monuments particuliers, il fallait bien se borner au nombre exact. Ce raisonnement, qui a déjà été fait par M. Preuner (*op. laud.*, p. 36), me paraît irréfutable. Or, n'en peut-on point tirer une conséquence pour la date relative des deux textes dont il s'agit? Si le texte de Pharsale est le premier, son erreur est explicable et peut passer pour involontaire; tandis que, s'il est le second et s'il ne fait que répéter celui de Delphes avec un seul mot changé, l'erreur renfermée dans ce mot a été nécessairement voulue et consciente; c'est une erreur insolente, ou plutôt c'est mieux qu'une erreur, c'est un faux. Je ne dis point qu'il y ait là une preuve positive de la postériorité du texte delphique; mais la démonstration du contraire par M. Wolters laisse ici, me semble-t-il, beaucoup à désirer.

formes de l'*Apoxyomène*, élancées, nerveuses, mouvantes. Il est vrai; observons cependant que l'*Agias*, en raison de la date où il fut érigé, n'aurait jamais été qu'une œuvre de jeunesse de Lysippe; et que cette œuvre, nous ne la connaîtrions que par une copie libre, rapide, faite sans grand soin. Si on pèse attentivement ces deux raisons, peut-être le manque de ressemblance avec l'*Apoxyomène* surprendra-t-il moins, et pourra-t-on continuer à voir dans le marbre de Delphes une réplique d'un bronze de Lysippe; mais cette façon d'en juger n'ajoute évidemment pas à la valeur documentaire de la statue pour l'histoire de l'art grec.

*Niobides*. — En 1583, à Rome, non loin du Latran, furent déterrées un certain nombre de statues antiques, parmi lesquelles le groupe de *Niobé* avec sa plus jeune fille, et neuf autres figures se rapportant toutes à la légende des *Niobides* (2 filles encore, 6 fils, et le *paidagógos*): soit, au total, 11 personnages ayant fait partie originellement du même groupe. Achetées pour le compte des Médicis, ces statues restèrent près de deux siècles à Rome, dans les jardins de la villa Medici; puis, en 1775, furent transportées à Florence, où elles sont encore <sup>1</sup>. Comme il faut admettre que l'auteur du groupe avait suivi la tradition qui attribuait à *Niobé* 14 enfants, 7 fils et 7 filles, il manquait donc 1 fils et 4 filles, et le groupe aurait compté primitivement 16 figures (les 14 enfants, leur mère, et le *paidagógos*). Certaines des figures manquantes se retrouvent ailleurs, dans des marbres isolés recueillis par d'autres collections <sup>2</sup>.

On reconstitue sans peine, au moins dans ses lignes générales, la composition du groupe à l'origine. *Niobé* en occupait le milieu; et tous ses enfants couraient à elle, fuyaient vers elle, ou du moins marquaient de quelque façon le désir qu'ils avaient de se réunir à elle. Or, 7 des figures retrouvées en 1583 doivent, d'après leur mouvement de fuite ou la direction de

1. Cf. W. Amelung, *Führer in Florenz*, p. 117 sqq.

2. A Florence même, les statues de la trouvaille de 1583 ont été complétées par d'autres statues qui n'étaient pas des *Niobides*, mais furent restaurées en *Niobides*.

leur regard, être placées à la droite de *Niobé*; nous possédons ainsi, outre le groupe central formé de deux figures, toute l'aile droite<sup>1</sup> de la composition; à l'aile gauche appartenaient les deux figures restantes de la trouvaille de 1583, et puis 5 autres. On est amené, dans cette description, à employer des mots qu'on réserve d'ordinaire pour les frontons; et la première idée qui s'offre, en effet, c'est qu'on pourrait avoir affaire à un fronton. Mais cette idée doit être écartée, car il serait impossible d'encadrer toutes nos figures dans un tympan d'édifice, sous la ligne régulièrement descendante des deux rampants<sup>2</sup>. Pourtant nous avons là une composition en manière de fronton, une sorte de fronton libre, sans tympan triangulaire et sans rampants, et sans les sujétions, par conséquent, qui résultent de ce cadre aussi gênant qu'inflexible. C'est un vaste groupement, disposé en longueur, qui a pour motif central et dominant *Niobé* pressant contre elle sa Benjamine, et qui s'étend à droite et à gauche de *Niobé* en deux ailes bien ordonnées, comptant chacune même nombre de figures et ramenant également l'intérêt vers le centre. Les statues de Florence, avec leur base particulière indiquant un terrain, devaient reposer sur un grand socle commun à toutes, socle horizontal, construit en avant d'un mur de fond. Mais ces statues ne sont que des copies romaines; peut-être les originaux grecs n'avaient-ils point ces bases particulières, et doit-on plutôt se les représenter posés, en avant du mur de fond, à même un terrain rocheux accidenté, qui les mettait à des hauteurs un peu inégales. M. Amelung, qui a le premier suggéré cette heureuse idée<sup>3</sup>, admettait que les figures, déjà placées à des hauteurs différentes, étaient en outre rangées sur plusieurs plans en profondeur. MM. Sieveking et Buschor, dans une étude récente<sup>4</sup>, tout en adhérant pour le principal à l'idée de M. Amelung, croient plutôt que les statues s'ali-

1. Droite par rapport à *Niobé*; c'est l'aile gauche par rapport au spectateur placé devant les statues.

2. Cf. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, p. 441-442.

3. *Op. laud.*, p. 129.

4. J. Sieveking et E. Buschor, *Niobiden*. I. *Die Florentiner Gruppe* (*Münchner Jahrbuch*, 1912, p. 111-138).

gnaient toutes sur un seul et même plan, n'ayant sous leurs pieds qu'une corniche de rocher, accidentée et montante, mais toujours étroite.

Poursuivant leur examen, MM. Sieveking et Buschor se sont attachés à préciser, plus qu'on ne l'avait fait jusqu'ici, la date du groupe original et celle des copies de Florence. Ils ont donné en effet des précisions, mais je ne voudrais pas assurer qu'elles sont exactes. Les voici, en résumé. — On croit posséder du groupe grec une figure encore, seule épave subsistante; c'est la *Niobide Chiaramonti*, d'après quoi aurait été copiée l'une des statues conservées à Florence<sup>1</sup>. Or, le style de cette figure, la façon et l'exécution de ses draperies, la comparaison que l'on peut faire d'elle avec diverses autres sculptures qui ont l'avantage d'être datées<sup>2</sup>, tout nous invite

1. Cf. Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, 313 (*Niobide Chiaramonti*) et 312 (sa copie supposée, à Florence).

2. Au cours de cette revue comparative, MM. Sieveking et Buschor mentionnent en passant la *Victoire de Samothrace*, et ils disent que la date à elle assignée par Benndorf (« fin du IV<sup>e</sup> siècle ») est, « pour raisons de topographie et d'histoire, invraisemblable; pour raisons de style, impossible ». Notons d'abord que Benndorf, au lieu de dater la statue de 306-305 (« fin du IV<sup>e</sup> siècle »), inclinait à la croire plus récente, des environs de l'an 290. Notons encore que MM. Sieveking et Buschor auraient pu citer ici l'article de M. Hatzfeld, *Rev. arch.*, 1910, I, p. 132-138. Les « raisons de topographie et d'histoire », que MM. Sieveking et Buschor se contentent d'évoquer en gros, sans donner aucun détail, sont loin d'être péremptoires, puisqu'elles étaient déjà connues de Benndorf lui-même (cf. aussi Rayet, *Mon. de l'art antique*, II, notice de la pl. 52, p. 8-9). Quant aux « raisons de style », elles ne me semblent pas non plus de nature à entraîner la conviction. La *Niobide Chiaramonti* a toujours été considérée comme parente et voisine de la *Victoire de Samothrace*; et voilà que ceux-là mêmes qui fixent la date de la *Niobide* à la fin du IV<sup>e</sup> siècle refuseraient pour la *Victoire* une date semblable, voire un peu plus récente! On allègue, d'autre part, que les monnaies de Démétrios Poliorcète ne sont pas tout à fait identiques à la statue; mais, comme je l'ai dit dans ma critique de l'article de M. Hatzfeld (cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 360), et mes paroles d'alors ne prétendaient nullement à la nouveauté, « les graveurs en monnaies, quand ils avaient à reproduire une œuvre du grand art, ne faisaient pas fonction proprement de copistes et gardaient une certaine liberté d'interprétation, l'œuvre à reproduire n'ayant pas été composée en vue de leur tâche à eux ». Que l'on regarde la planche que j'ai citée ci-dessus (p. 187, note 1), où M. Wolters a réuni une vingtaine de monnaies reproduisant l'*Éros* de Praxitèle à Parion: elles offrent entre elles, dans la longueur et l'écartement des ailes, dans la pose et l'attitude, certaines variantes qui ont pu donner lieu à des divergences d'interprétation; et pourtant on est bien sûr qu'elles reproduisent toutes une seule et même statue. Les variantes des monnaies de Démétrios Poliorcète et leurs différences avec la statue de Samothrace paraissent bien n'avoir pas plus d'importance.

Quand je défends ainsi la date traditionnelle de la *Victoire de Samothrace*, je désire qu'on ne se méprenne point sur le fond de ma pensée. Je n'ai nullement la superstition des dates, et n'estime pas qu'une statue antique doive nécessairement valoir plus, parce qu'elle sera de cinquante ans plus ancienne; il ne serait donc pas outrageant pour la *Victoire de Samothrace* qu'elle appartint à la fin plutôt qu'au

à la placer dans le commencement de l'époque hellénistique : le groupe original daterait donc des environs de l'an 300. Si c'était bien, comme on le suppose et comme il est probable, celui qui se trouvait à Rome, dans le temple d'*Apollon Sosianus*<sup>1</sup>, il y avait été rapporté par le légat Sosius, peu avant la bataille d'Actium, de la province asiatique qu'il était allé gouverner, la Cilicie; vraisemblablement de Séleucie même, capitale de la province. Et, Séleucie ayant été fondée par Séleucos I<sup>er</sup> Nicator au début du III<sup>e</sup> siècle, il y a peut-être lieu de croire que le groupe était contemporain de cette fondation; ç'aurait été un des grands monuments de sculpture qu'avaient ordonnés les architectes de Séleucos, afin de parer la ville nouvelle. Quoi qu'il en soit, le groupe avait été apporté à Rome, et là il fut copié. Le fut-il fidèlement, avec l'unique souci d'en reproduire la lettre et l'esprit? Non pas; si l'on compare la *Niobide Chiaramonti* (seul reste de l'œuvre originale) à celle des statues de Florence qui en est la copie, on constate que cette copie, loin d'être exacte, présente une foule de différences, lesquelles ne sont nullement involontaires, mais répondent toutes à un dessein déterminé: visiblement, le copiste trouvait son modèle trop mouvementé, trop riche

commencement du III<sup>e</sup> siècle. Même si une certaine diminution de qualité s'ensuivait de ce changement de date, j'y consentirais volontiers. Car j'ai toujours pensé que cette statue était un peu surfaite. Elle a sans doute des parties admirables: ses grandes ailes puissantes semblent porter en elles le frémissement d'une vie ardente; le bout de draperie qui flotte derrière, tout gonflé, nous rend sensible aux yeux le claquement du vent dans les toiles du navire; et on ne saurait trop louer la façon magistrale dont le marbre a été travaillé, assoupli, animé. Mais regardons à présent les plis du vêtement sur le flanc gauche, ces plis si fins, si souples, qui ondoient et tournoient avec tant de légèreté: n'est-il pas évident qu'ici l'artiste a soufflé le vent à sa guise pour mieux étaler sa virtuosité technique? Puis, il a inventé autre chose tout le long de la jambe gauche, qu'on dirait vêtue d'une eau coulante et transparente, et j'y signale particulièrement, au-dessus du jarret, une sorte de petite cloche d'air, un pli gonflé qui fait saillie. Enfin, sous la grosse masse, agitée aussi et refoulée, des plis de l'himation entre les deux jambes, on est surpris de trouver le coin même de cet himation tranquillement posé à terre, immobile, ne participant en rien à l'agitation du reste du vêtement. Bref, on sent en ces parties l'arrangement et l'habileté — une habileté supérieure — plus que l'émotion sincère. Je n'admire donc pas ce beau marbre en aveugle, et je ne ferais nulle difficulté d'abandonner la date fixée jadis par Benndorf et encore soutenue naguère par M. Bulle (*Schöne Mensch*<sup>2</sup>, c. 685, addition à la c. 295). Seulement, je suis d'avis que les monnaies de Démétrios Poliorcète clouent et retiennent la *Victoire* entre les années 306 et 290: on n'a point jusqu'ici apporté un témoignage contraire plus probant que celui des monnaies, ni prouvé que les monnaies n'ont rien à voir avec la statue.

1. Plin., *N. H.*, XXXVI, 28.

en contrastes, trop bouillonnant, respirant trop de feu; il l'a sciemment corrigé et il a cru l'améliorer, en le ramenant et le pliant à la formule plus sévère du v<sup>e</sup> siècle. Il y a là « un exemple typique de la *réaction du classique contre le baroque* », disent MM. Sieveking et Buschor; ce n'est d'ailleurs pas le seul, on en connaît un autre, celui du *Spinario*<sup>1</sup>, et d'autres encore. Cette façon de copier, en modifiant le style de l'œuvre qu'on copiait, en l'assagissant, en le rendant plus mesuré, plus sévère, plus classique, a été une mode propre au 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., qui fut lancée et soutenue par Pasi-télès et son école. C'est donc de cette période-là que datent les copies de Florence: elles furent exécutées peu après l'arrivée à Rome du groupe original, au début de l'époque impériale.

Je ne fais ici qu'exposer brièvement les conclusions auxquelles ont abouti MM. Sieveking et Buschor; j'ai déjà indiqué plus haut qu'elles peuvent inspirer des doutes, car elles reposent sur une base étroite et incertaine, à savoir que la *Niobide Chiaramonti* est bien une œuvre grecque originale, et qu'elle est bien le modèle d'où procède la statue analogue de Florence: deux choses d'importance capitale, que l'on a beaucoup discutées sans succès, et sur lesquelles un juge aussi sagace que M. Amelung n'arrive à déclarer que son incertitude<sup>2</sup>. Et puis, quoi que l'on pense de la *Niobide Chiaramonti*, il faut se rappeler quels médiocres praticiens étaient les sculpteurs des statues de Florence, et prendre garde à ne pas prêter à ces gens, presque indignes du nom d'artistes, un ambitieux dessein qu'ils n'étaient peut-être guère capables de seulement concevoir. On a beau dire qu'ils ont voulu (pour reprendre les expressions de MM. Sieveking et Buschor) réagir contre le style baroque et remettre en honneur le style classique: pouvaient-ils songer à cela vraiment, ces lourdauds? et ne bornaient-ils point tout leur idéal à se tirer d'affaire? Interrogeons là-dessus le morceau principal de la série, le groupe qui occupait le milieu de la scène et qui la dominait. Qu'est

1. Cf. ci-dessus, p. 174-175.

2. Cf. Amelung, *Führer in Florenz*, p. 126-127; *Vatican-Katalog*, I, p. 422: *Msu. Chiaramonti*, 176; Helbig-Amelung, *Führer*<sup>3</sup>, I, 13.

devenue, sous une main vulgaire, *Niobé* elle-même, la douloureuse *Niobé* serrant contre elle sa plus jeune enfant, lui faisant un vain abri contre la flèche inévitable? Ce n'est plus, hélas ! qu'une grosse dondon, entourée de draperies boursofflées, et protégeant l'émoi d'une « chaste Suzanne » qui vient de quitter son corset... Et je ne vois point là trace d'un effort pour remettre en honneur le style classique.

HENRI LECHAT.

Lyon, décembre 1913.